

DISTANCE / DÉCALAGE

INTERVENTION ARTISTIQUE ET REGARD SOCIOLOGIQUE : UNE IMPOSSIBLE ALLIANCE ?
NOVEMBRE 1998

Philippe Chaudoir

Nos villes sont devenues, en particulier depuis les années 70, le “théâtre” de leur propre mise en scène. Danse, déambulatoire, interventions théâtrales et plastiques, musiques urbaines investissent centres, quartiers en déshérence voire même tissu résidentiel. Cette singulière situation, où contenu et contenant se confondent, se condensent, où le lieu de la représentation en devient, pour partie, l’objet, est probablement le symptôme d’une recomposition de notre pensée de l’espace urbain.

C’est dans ce cadre que notre propos se développe. Il conjugue approche sociologique et sensibilité à une mise en œuvre concrète du champ esthétique et tente de cerner le rapport qui les lie. Nous nous appuyons, en particulier, sur l’analyse de l’action d’un artiste, Jean-Daniel Berclaz et, de manière plus approfondie, sur un événement plastique qu’il a réalisé à Fribourg, en Suisse, événement dont le nom, “*Souvenirs - Souvenirs, Tout doit disparaître*”, est, à lui seul, tout un programme.

Mais, préalablement à toute analyse, quelques clés, théoriques ou plus descriptives, doivent être délivrées, tout à la fois sur la nature de notre background interprétatif et sur la situation spécifique qui justifie cet événement et l’intérêt de son analyse.

Nous mettons en relation, de manière provocatrice, deux termes relevant d’un vocabulaire scénographique et spectaculaire pour qualifier un fait urbain : les villes comme théâtre de leur mise en scène. Cette utilisation métaphorique ne relève pas de l’adhésion à une logique de la spécularité, de l’effet-miroir. Au contraire, elle souligne la nécessité d’une approche critique de la représentation. Cette perspective s’inscrit dans la continuité d’un parcours théorique qui s’est développé, en particulier, au sein de l’E.D.R.E.S.S. (1), sous la direction de Sylvia Ostrowetsky. L’investigation de terrains et les propositions que nous allons présenter plus loin ont été rendus possibles grâce à l’intégration de ces travaux.

Dressons-en un bref “historique”, de manière à relever précisément les clés qui permettent de mieux appréhender notre propre objet.

Dès 1971, ce laboratoire, initialement installé dans le département de Sociologie-Ethnologie de l’Université de Provence (2), développe toute une série de recherches originales en Sociologie Urbaine dont l’objectif est, en partie, de mettre en évidence ou, au moins, de réévaluer la “*puissance sociale des dispositifs spatiaux*” (3).

Ces travaux insistent sur le fait qu’une société, depuis ses formes de sociabilité, son cadre, ses supports expressifs, ne se fabrique pas en dehors de son substrat matériel. Si, bien sûr, l’espace n’existe pas “*en soi*” et qu’il peut être considéré, certes, comme un produit social, il n’en est pas moins, en tant que tel, présent physiquement à notre sensibilité.

Cette substance formée, cette présence n’est pas un simple support, une simple “*crystallisation*” de la structure sociale, pour reprendre les termes de Halbwachs. Produit social, imaginaire ou physique,

1. Equipe De Recherches et d’Etudes en Sciences Sociales.

2. Aujourd’hui il est partie prenante du CEFRESS, Faculté de Philosophie, Sciences Humaines et Sociales, Université de Picardie Jules Verne.

3. Nous faisons référence à l’article de Ostrowetsky S. et Samuel Bordreuil, “Pour une réévaluation de la puissance sociale des dispositifs spatiaux”, Editions Anthropos, revue *Espaces et Sociétés*, n° 28-29, Paris, 1979. Cet article, capital, bien que bref, fait l’état de ce qui motive toute une sociologie de “*l’implication de l’espace dans le procès de production du corps social*”.

elle n'est pas construite, manipulée sans retours. Produit, elle est aussi productrice. Elle possède, en sa compacité spécifique, une puissance propre, une efficace, en particulier du point de vue de sa capacité socialisatrice. Dans la mesure où toute société ne peut se manifester qu'à travers sa matérialité, c'est bien une relation dialectique qui s'établit entre une société et son substrat matériel. Comprendre alors comment une société, dans ses dispositifs concrets, se dispose, s'organise, se signifie, relève autant des sciences humaines et sociales sur la Ville que l'appréhension des membres de cette société et des citoyens eux-mêmes.

Cette idée centrale fonde l'essentiel des travaux engagés à l'E.D.R.E.S.S..

En premier lieu, elle met en critique toute une sociologie urbaine qui, au lieu de faire de l'espace son objet spécifique, s'installe à l'inverse dans son "*refoulement*". On peut le repérer d'abord à travers une première conception de l'espace où celui-ci est, ainsi que nous venons de l'esquisser plus haut, miroir ou bien surface de support où se projetterait une formation sociale, dans un geste quasi volontariste ; la ville n'étant qu'un contenant du contenu social. On le perçoit, ensuite, dans une "*tradition historiciste qui, d'une part, installe l'espace comme pur champ de déploiement de l'activité du sujet historique et, d'autre part, donne comme sens à cette activité la réduction de l'extériorité spatiale et de sa puissance déterminante.*" (4). Ainsi, la littérature sociologique, explicitement ou non, donne à l'espace soit la transparence d'un support, soit l'épaisseur stratigraphique d'une géologie, une sorte de donné, un "*stock*" inerte. Cette critique permet dès lors d'exalter une idée plus positive où les deux termes de la relation Espace et Société s'intriquent réciproquement dans un "*rapport de proximité et d'immanence*".

Une société ne se fabrique donc pas en dehors de son substrat matériel ; elle se manifeste à travers sa matérialité formée, géographique : "*il ne saurait y avoir de société que (déjà) localisée*".

Confrontée à un travail de terrain, cette idée permet d'explorer de nouvelles perspectives qui s'affirment dans les allers et retours d'une pensée théorique à la recherche d'elle-même. Dans un texte de 1972, "de l'urbain à l'urbain" (5), l'essentiel de l'appareillage est déjà présent et articulé.

Trois axes de travaux, en particulier, s'y mettent en place. Le premier est celui d'une analyse de la question de la centralité (6), analyse saisie au lieu-même de cette tradition historiciste que nous évoquions plus haut. Elle montre, de manière fondamentale, comment un parallélisme s'opère entre l'émergence de nouveaux modes de formation sociale, d'une part, et la production d'une territorialité nouvelle, d'autre part. Plus encore, elle établit cette relation sous le registre de la congruence. C'est cette adéquation qui sera nommée "*synthèse spatiale*" (7).

Le second axe, traité notamment sous l'angle de la "*reproduction des styles régionaux en architecture*" (8) s'intéresse, avec l'exemple de l'habitat pavillonnaire, à la production d'"*un code à travers lequel l'ordre social s'écrit ; non qu'il se décrive, se donne à voir, se représente, mais plutôt qu'il se prescrive comme tel*".

En tant que tel, ce second axe implique justement toute une critique de la notion de représentation. Il met en évidence l'inscription par l'espace (*en et avec lui*) de notre structure sociale, dans un jeu syntaxique du "*plus de style*", comme étant celle d'un procès **non-représentatif** d'intégration sociale (9).

c"Pour une réévaluation de la puissance sociale des dispositifs spatiaux", op. cit.

5. Ostrowetsky S., "De l'urbain à l'urbain", *Cahiers internationaux de Sociologie* Vol. L. II., Paris, 1972, pp. 93-110.

6. Plusieurs travaux sous cette égide mais on notera tout particulièrement Ostrowetsky S. et Bordreuil J.-S., "Structure de communication et espace urbain, la centralité", Copédith, Contrat DGRST, Paris, 1976 et, plus tard, Ostrowetsky S., Bordreuil J.-S., "Centralité urbaine et fonction symbolique", contrat SRA, Aix en Provence, 1988.

7. Notion largement développée dans l'article de Ostrowetsky S., "La synthèse spatiale", *l'homme et la société* n° 75-76, janvier-juin 1985.

8. Ostrowetsky S., "La reproduction des styles régionaux en architecture, le cas du pavillon provençal", *Sémiotique de l'espace*, 1979, et Ostrowetsky S. et Bordreuil J.-S., "Le néo-style régional", Dunod, Collection Espace et architecture, Paris, 1981, 184 p.

9. Sur ce sujet, voir aussi Ostrowetsky S., "La représentation et ses doubles", *Revue de l'Université de Laval - Communication, information*, Vol. VI, n° 2-3, hiver 1984.

Le troisième axe, enfin, autour des mutations de l'espace marchand (10), consiste à tester la pertinence de l'objectivation de l'espace comme médium. Il ouvre, en particulier, à tout un travail sur l'immédiateté de la puissance socialisatrice des dispositifs spatiaux. Cette troisième perspective inaugure la question de la sensibilité, de l'"affect" provoqué par la forme matérielle, en tant que trace et écriture, celle des "formants" spatiaux. Cette dernière question relevant de la capacité "civilisatrice", est développée à partir d'une recherche sur les formes de civilité en Ville Nouvelle (11).

A ces trois dimensions fondatrices, de nouvelles problématiques vont s'adjoindre. C'est d'abord la mise en question de l'identité qui s'articule autour de deux axes : différence et similitude (12).

La production d'un "carré identitaire" tend à mettre en évidence le caractère illocutionnaire de la notion d'identité. Critique de l'identité comme représentation, ce schéma permet de rendre tangible la conjonction de la performativité identitaire avec une véritable "sémio-génèse". En tant que tel, il sert à mettre à jour un niveau fondamental des processus sociaux où les langages, verbaux ou non, interviennent comme procès immédiatement socialitaires.

Mais c'est aussi à l'analyse de la question de la réflexivité que cette élaboration théorique nous convie. Elle suppose l'existence d'une strate de l'utilisation par les acteurs sociaux d'un savoir social qui nous permet de mieux qualifier ce qu'il est convenu d'appeler la post-modernité. C'est à une logique du ricochet, du retour de la pensée sur elle-même, que la post-modernité nous invite, soit, comme l'indiquait déjà Pascal, à "une ignorance savante qui se connaît" (13).

Mais c'est surtout la structuration d'une méthodologie autour d'une perspective "socio-sémiotique" qui ne cesse de se préciser sur ces prémices. Le texte, "de l'urbain à l'urbain", en pose déjà, pour l'essentiel, les jalons. En tant qu'appareillage méthodologique, cependant, ce sont deux ouvrages, "Le Néo-style régional" et "L'imaginaire bâtisseur", qui en stabilisent la conception (14). Cette perspective dégage, en tout cas, plusieurs axes fondamentaux concernant la relation de la sociologie avec la langue, au sens large du terme.

Le premier d'entre eux tend à montrer que la langue n'a qu'une autonomie relative car elle est un instrument d'action sociale doté de ce que les philosophes anglais ont nommé une force "illocutionnaire".

C'est ensuite à une extension du champ linguistique stricto sensu à l'approche des "mots, des gestes, des vêtements, des "manières" (de la vie quotidienne à l'architecture)" (15) comme langages, ou encore "sémiosis", que s'attache cette approche. Opération qui, pour suivre Greimas, "en instaurant une relation de présupposition réciproque entre la forme de l'expression et celle du contenu, produit des signes". Elle marque ainsi l'intérêt d'une mise en perspective des faits sociaux comme mise en œuvre sémiotique, et réciproquement, des langages comme travaillant à même les flux sociaux.

C'est ainsi toute la dimension des pratiques signifiantes qui se trouve mobilisée, en particulier dans leur aspect le plus dynamique, sémio-génétique, comme mode de production du sens.

10. Cf. Ostrowetsky S., "Les fréquentations de la sociologie avec la grande et la petite surface", *Sociologie du Sud-Est*, n° 9, Aix-en-Provence, 1976, pp. 25-50 ; Bordreuil J.-S., "Privatisme et consommation : l'individualisme expressif", *Espaces et Sociétés*, n° 38-39, Paris, 1982 ou encore Bordreuil J.-S. et Ostrowetsky S., "Flux, espace, société", Editions Anthropos, *Espaces et Sociétés* n° 43, Paris, 1983.

11. Référence notamment au travail collectif engagé autour des centres commerciaux en Ville Nouvelle : Ostrowetsky S., avec la collaboration de Bordreuil J.-S., Chaudoir P., Barilero B. et Spadone P.-L., "La Civilité tiède - Recherche sur les valeurs urbaines dans les nouveaux centres", CERCLES / EDRESS, rapport de recherche PLAN URBAIN / EPAMARNE / EPEVRY / SGVN, Aix en Provence, 1988.

12. La question fait l'objet de plusieurs publications. Elle apparaît d'abord en forme de conclusion d'un article de Ostrowetsky S. et Bordreuil J.-S., "Le social comme sémio-génèse", in Collectif, *Sociosémiotique*, Langage et Société Papiers de Travail, no 28, 1984, pp. 5-158. Elle sera ensuite adaptée à une problématique de la dynamique urbaine dans une contribution à l'ouvrage collectif "la théorie de l'espace humain" : Ostrowetsky S., "La dynamique sociale - urbanité - identité", Ed. CRAAL - FNSRS - UNESCO, 1986, pp.197-207. Un texte plus récent, "Le carré identitaire (Identiques, semblables, égaux ou incomparables ?)", de Mai 1995 (Ronéoté) en fait son objet central. Sous un autre angle plus personnel, la question est au cœur de son ouvrage "Quelqu'un ou le livre de Moï she", Editions Kimé, Paris, 1995, 168 p.

13. Analyse au centre de la contribution de Ostrowetsky S., "C'est une ignorance savante qui se connaît", au XIème Congrès de l'AISLF : *les sciences sociales dans les années 80 : tâches et défi*, 1983.

14. "Le néo-style régional", op. cit. et Ostrowetsky S., "L'Imaginaire bâtisseur : Les Villes nouvelles françaises", Librairie des Méridiens, Collection Sociologie des Formes, Paris, 1983, 347 p.

15. "Le social comme sémio-génèse", op. cit.

Cette dimension implique alors un positionnement précis dans le débat du “dire” et du “faire” (16) - le langage des lieux ne pouvant être assimilé à celui de l’opposition langue / parole d’origine saussurienne. Elle suppose la description d’une pratique particulière qui donne à la dimension de l’action, en tant que production, sensibilisation, une définition spécifique où le dire n’est plus tant un faire que l’inverse. Dans une communication qui s’appuie sur un débat entre Derrida et Searle (17), Sylvia Ostrowetsky précise les contours d’une “saisie esthétique” opérée par l’espace formé et qu’elle nomme “*space-act*”, en référence au modèle de l’acte de langage searlien.

Cette saisie implique l’existence d’une strate sensible de l’efficace spatiale où l’espace, tout à la fois, œuvre, performe, la situation contextuelle mais aussi, en tant qu’actant, est partie prenante de l’événement. Ainsi la puissance émotive d’un lieu tient-elle à la fois d’une répétition et d’une singularité contextuelle : “*Le lieu est par définition, espacement, le monument rompt de diverses manières avec la continuité mais il est aussi, comme l’écrit, itération puisqu’il fonde sur le rappel d’un événement marquant la constance et le maintien de l’identité de la communauté. Discontinuité, trace, marque et permanence.*” (18).

Cette “sensibilité au sensible”, dans une liaison évidente au développement critique de la problématique identitaire, trouve un terrain qui participe de cette visibilité si spécifique de la ville : celui du corps comme lieu de la manifestation somatique. Quelques écrits sur la laideur et la beauté marquent ainsi cette étape (19).

Partant d’une problématique de l’identité, elle aboutit à une interrogation sur les civilités passagères (20) et met en questions la pragmatique goffmanienne (21) centrée sur les rituels, sur les codes et non sur l’expressivité.

La question de l’“urbanité” des lieux est enfin abordée à travers deux types de terrains. Elle est inaugurée par une recherche sur l’Université dans la Ville (22). Elle est poursuivie par toute une série de travaux autour de l’intervention culturelle, à partir d’un premier texte, “La Ferme Urbaine”, puis par une analyse des “*Illuminations*” de Ricardo Basualdo, à Niort (23), et relayée par toute un ensemble d’articles ou d’interventions (24). Actuellement, en particulier en ce qui nous concerne, elle est impliquée dans le suivi des événements en espace public organisés à Marseille par *Lieux publics* (25), mais aussi élargie à tout le champ de l’intervention artistique et culturelle qui s’auto-désigne par le terme “*d’Arts de la Rue*”.

16. Cf. en particulier l’ouvrage de Austin, “Quand dire, c’est faire”, Seuil, Points Essais n°235, Paris, 1991 (première édition 1970) mais aussi Pierre Bourdieu, “Ce que parler veut dire”, Fayard, Paris, 1982.

17. ““Surf” autour de Derrida et Searle : des lieux non blasés”, IAASSP, Berlin, 1992.

18. “Surf...”, *ibid.* L’opérationnalisation de cette notion de “*space-act*” va particulièrement se mettre en place dans une recherche menée par l’équipe sur le quartier du Marais, et nommée “Civilité Identité Urbanité”, dont le contrat de définition pour le compte du Secrétariat Permanent du Plan Urbain a été rédigé par Ostrowetsky S. et Bordreuil J.-S., CERCLES/EDRESS, Aix en Provence, 1988. Ce travail, en phase finale de rédaction par Ostrowetsky S. et Poggi M.-H., a mobilisé de nombreux chercheurs de l’équipe, dont nous-même.

19. Ostrowetsky S., “La laideur - stigmatisé ou banalité”, communication au colloque : Lecture de Goffman en France, Cerisy, juin 1987, ou encore “La laideur, visible exclusion”, in *Le Journal des Psychologues*, n° 59, 1988, pp. 29-33 et “De l’utilité du beau et du laid”, Communication au Colloque de Sémiotique sur Gibson, 1988.

20. En référence au texte de Ostrowetsky S., “Civilités passagères”, CEFRESS Univ. Picardie - ERES, in revue *Actions et Recherches Sociales*, Lieux de cité, Amiens, 1993.

21. Ostrowetsky S. avec la collaboration de Bordreuil J.-S., “Espace urbain et ordre de l’interaction”, Communication au colloque : *Lecture de Goffman en France*, Cerisy, juin 1987. D’autres travaux, tels que ceux de Barilero B. et Poggi M.-H., “Civilité Identité Urbanité : Belsunce Porte d’Aix, un espace social en mouvement - Approche spatio-temporelle des expériences sociables engagées en espaces publics”, CERCLES/EDRESS, Plan Urbain, Aix en Provence, 1990, 64 p. ronéo, s’inscriront dans la même direction de recherche.

22. Voir, en particulier, l’analyse développée dans une recherche pour le Plan Construction, Ostrowetsky S., Poggi M.-H. et Chaudoir P., “De la cité au campus : solitudes, surliens, santés”, contrat, CERCLES/EDRESS, Plan Construction et Architecture / SRETIE / Délégation à la recherche et à l’innovation, Aix en Provence, 1990 mais aussi la communication au colloque de la FNAU “Ville et Université” : Poggi M.-H., Chaudoir P. et Barilero B., “L’Université, composante de la culture urbaine”, Dunkerque, 1991.

23. Chaudoir P. et Ostrowetsky S., “Autoportrait d’une ville moyenne. Noël de Lumières à Niort”, SCEU, Merveilleux Urbain, Paris, 1994.

24. Ostrowetsky S., entretien in “Le théâtre est dans la rue”, *La rue*, n° 9, Paris, 1994, pp.14-2, “La rue et la thébaï de”, Intervention au colloque de la FNAU, ronéoté, Lille, 1994, 3 p., “Un géant tombé du ciel”, *revue Ché Vuoi*, n°3, 1995. Chaudoir P., “Les retours de l’espace public”, *Communication au Colloque International L’espace public dans la ville méditerranéenne*, Ecole d’Architecture Languedoc-Roussillon, 1996, “L’interpellation dans les arts de la rue”, *Espaces et Sociétés*, 1998, Chaudoir P. et Ostrowetsky S., “L’espace festif et son public. Villes Nouvelles - Villes Moyennes”, in *les Annales de la Recherche Urbaine* n°70, 1996. Entretiens dans *Cassandra* hors série, Rue-Art-Théâtre, “les dessous de la ville”, octobre 1997 et *Rue de la Folie*, “Parades, cultures urbaines, lien social”, Octobre 1998.

25. Travail qui a fait l’objet d’un contrat avec le Plan Urbain et qui constitue la matière d’un ouvrage en cours de publication : Chaudoir P., « La Ville en scènes », Editions L’Harmattan.

C'est donc dans cette dernière perspective que se situe, au moins chronologiquement (26), et du point de vue de ses terrains, le travail que nous présentons ici.

26. Dans une certaine mesure, l'ouvrage collectif sous la direction de Ostrowetsky S., "Sociologues en ville", Editions L'Harmattan, Collection Géographies en liberté, Paris, 1996, fait écho de manière synthétique à l'ensemble de ces préoccupations.

L'intervention culturelle comme terrain d'analyse

Une recherche portant sur l'observation d'un événement spectaculaire dans la Ville Nouvelle de Marne-la-Vallée ("*Trapèzes*" (27)), sur la sollicitation du Plan Urbain, est l'occasion de notre rencontre avec le champ de l'intervention culturelle et avec un de ses acteurs principaux : Michel Crespin. En 1990, il installe *Lieux publics* (28) à Marseille. C'est à travers un événement biennal dont le titre générique est "*Émergences*", mais surtout dans l'accompagnement du processus qui le précède, que l'élaboration de notre propre projet se constitue.

Au delà d'une problématique de célébration festive, cette biennale veut être un terrain d'expression et d'élaboration de nouvelles écritures artistiques s'inscrivant dans le cadre urbain et instituant la Ville comme scène(s) potentielle(s). Cette conjonction est, en quelque sorte, condensée en une méthode qui doit spécifier "*Émergences*" : les "*parcours d'artistes*".

L'artiste (ils seront onze, en fait), choisi parce que porteur d'un projet, d'un discours, d'une conviction artistique mais aussi en fonction de la spécificité de sa pratique, s'"*embarque*" dans un parcours avec Michel Crespin, diurne, nocturne, où tous deux arpentent le territoire marseillais. Ce parcours est, d'une certaine manière, initiatique. Chacun des artistes est convié, sur une plage de 48 heures linéaires, à un double itinéraire imposé, à une rencontre dense et sensible avec Marseille. Ici, tout à la fois, s'opère un travail sensible sur le temps et l'espace urbain, se construisent des catégories d'analyse pertinentes pour saisir (29) une totalité urbaine, et s'élabore la première strate d'un cheminement de conception artistique.

C'est aussi le temps de rencontres imposées. Elles font partie du cadre. L'une d'elles se déroule avec le sociologue, c'est à dire avec nous-même, impliqué dans le dispositif. On verra plus loin ce qu'il y a lieu de penser, d'un point de vue théorique, d'une telle articulation.

L'artiste dispose alors d'un mois pour élaborer la première ébauche, sur un site choisi, d'un projet qu'il souhaite réaliser. D'autres rencontres se produisent ensuite, dont certaines peuvent amener de profonds remaniements. La première a lieu avec un philosophe (30). Elle centre son objet sur la question de la mémoire urbaine, de l'inscription et du signe. La seconde, d'artiste à artiste, consiste en une quasi psychanalyse (31), en une recherche de l'"*homme*" sous l'artiste. La dernière, enfin, est avec un vidéaste.

Dans la dernière étape de ce processus d'accompagnement de la création chaque projet se met en œuvre et suit son parcours propre. Certains parviennent à la réalisation, d'autres échouent sous cette forme.

En septembre 1996, à l'issue de deux ans de préparation, le *temps des émergences* voit sa première édition.

La ville du plasticien

C'est dans ce cadre, en tant que "*décrypteur*", donc, que nous rencontrons un des artistes, Jean-Daniel Berclaz.

Plasticien suisse fribourgeois, Jean-Daniel Berclaz, après un parcours pictural important, concentre aujourd'hui l'essentiel de son travail à la réalisation d'installations.

Il réagit fortement à cette rencontre physique avec l'espace marseillais auquel les artistes sont conviés. Cette ville qui se donne crûment à voir comme dure, hermétique mais où le site est déjà si

27. "La Ferme Urbaine", Barilero B., Bordreuil J.-S., Chaudoir P., Ostrowetsky S. et Spadone P.-L., Plan Urbain / Lieux Publics, 1988.

28. Centre National de Création des Arts de la Rue, Lieux publics est une association œuvrant pour le développement des interventions culturelles en espace urbain. Il est conventionné avec le Ministère de la Culture et la Ville de Marseille et peut être considéré comme l'équivalent institutionnel d'une scène nationale.

29. Au double sens de maîtrise et de "*saisie*" esthétique.

30. Jean Cristofol, enseignant à l'École d'Art d'Aix-en-Provence.

31. Que son auteur, Jean-Georges Tartare, qualifie de psittanalyse, insistant ainsi sur la confusion entre homme et artiste.

spontanément *“spectaculaire qu’il n’est pas besoin d’y faire encore un spectacle”* (32) l’amène à élaborer une réponse entièrement saisie par une logique ample du lieu.

Face à celui-ci, jusqu’où aller dans un comportement esthétique pour qu’il n’apparaisse pas comme une provocation vaine, pour qu’il ne montre pas tout mais, au contraire, *“pose la question de ce qui se cache”* ? Peut-être par des réponses qui donnent à voir, dans une pensée, un acte poétique, *“cette action directe du paysage”* en tant qu’objet singulier en opposition à toute représentation picturale qui ne serait qu’un des multiples exemplaires d’une image commune (33).

Tout doit disparaître !

Cette rencontre avec l’artiste va déboucher sur une collaboration régulière et nous souhaitons développer plus complètement une autre de ses interventions qui constitue une synthèse éclairante de son travail.

“Souvenirs - Souvenirs” est une installation effectuée à Fribourg (CH) dans le cadre du Festival du Belluard Bollwerk International en Mai 1998.

Elle veut raconter l’histoire photographique d’un passé toujours présent.

Un kiosque, contenant des souvenirs photographiques, est installé sur le lieu d’un souvenir, celui du quartier de la Gare à Fribourg. Ce quartier est en voie de rénovation au sens où nous pouvons, en France, l’entendre (34).

832 photographies carte postale, une sorte de reproduction presque à l’infini du désir de ne pas perdre cette image, y sont affichées.

*“Dans la volonté du détail,
pouvoir conter les pierres,
pouvoir conter les tuiles,
pouvoir conter le bonheur des pigeons,
pouvoir conter les souvenirs...
Se raconter une histoire collective.
Se rencontrer pour s’échanger des moments que nous avons vécu autour d’une même image”.*

Ce kiosque, en bois, et de facture artisanale est le support de la présentation de ces 832 photos noir et blanc au format carte postale. Celles-ci ne figurent aucune vue d’ensemble mais, au contraire, des gros plans de détails anodins ou étranges.

L’ensemble peut se comparer à la problématique d’un archéologue ayant comme mission de reconstituer un site.

Le travail photographique repose sur la réunion de sept photographes de la ville. Il est volontairement minimaliste et, par l’utilisation d’appareils jetables noir et blanc, s’oppose à toute écriture esthétisante. Il tend ainsi à jeter un regard homogène et se refuse à mettre en évidence la personnalité de l’artiste au profit de la personnalité du lieu. Le kiosque est installé à l’endroit le plus passant, sur le trottoir de l’Avenue de la Gare. Il est ouvert quelques heures par jour, pendant un mois. Le reste du temps, il reste en permanence éclairé et visible. Les fenêtres laissent apparaître tout le contenu.

32. Les citations sont extraites d’entretiens avec Jean-Daniel Berclaz

33. On renvoie ici à l’analyse de Nathalie Heinich, notamment in «Ce que l’art fait à la sociologie», p. 46, Minuit, 1998 où, parlant de la contradiction entre subjectivité et universalité elle nous dit qu’*«Ainsi s’explique, par exemple, qu’un paysage réel – tel une chute d’eau – puisse être qualifié de beau ou de sublime lorsqu’il est exceptionnellement spectaculaire, alors que sa représentation picturale, même et surtout lorsqu’elle est fidèle, tend à être perçue comme une croûte par les amateurs éclairés ; c’est que le paysage réel renvoie à l’ensemble des paysages possibles, parmi lesquels il se détache comme un site exceptionnel, un objet singulier ; tandis que le paysage peint renvoie à l’ensemble des tableaux possibles représentant ce type de sites – tableaux parmi lesquels il n’est plus qu’un des multiples exemplaires de ce qui est devenu un poncif, une image commune.»*

34. C’est à dire de remise à neuf par table rase.

L'action, peu annoncée, est relayée par les médias qui vont se saisir du caractère paradoxalement clinique et polémique de la proposition. L'installation fait débat.

Sollicité pour "accompagner" le projet, nous produisons un texte dans une revue locale dont l'objet est de réfléchir à l'architecture. Cet article, reprenant en partie la problématique de l'installation, se nomme "*Souvenirs d'une disparition annoncée*" (35).

"Pour un sociologue, urbaniste de surcroît, descendre l'avenue de la Gare, à Fribourg constitue une expérience concrète de la manière dont une ville, cette ville, prend forme, signifie à travers son bâti, ses perspectives et ses impasses, à travers les comportements de ses résidents...

La glisse (36), me dit-on !

Pour un méditerranéen d'adoption, depuis une vingtaine d'années, j'entends là, d'abord, une forme spécifique mais qui pourtant résonne avec d'autres formes ; celles de nos mails, par exemple.

Mais, tout de même, ce sens descendant, cette facilité naturelle du pas qui nous mène de la ville moderne - concrétisée par l'arrivée de la gare au XIXème - à la ville plus ancienne - ici magnifiquement sédimentée -, cette inclination à descendre est immédiatement perceptible, quantifiable. Plus encore, il y a là une sorte de césure de l'espace qui se joue dans cet entre-deux, du boulevard de Pérolles aux Grands Places. En 200 mètres, c'est une autre ville.

Pour un français, paradoxalement, il y a presque plus de dépaysement dans l'ordonnement du plateau que dans l'ébauche de cette ville patrimoniale qui s'étire doucement vers sa cathédrale. A bien y réfléchir, on a le sentiment d'une sorte de frontière mentale, d'une collision d'espace-temps. En tout cas, on en retire le sentiment d'un espace fort d'articulation, humain et urbain à la fois (37) où apparaît un véritable enjeu d'urbanité.

Double perception donc, celle d'un ordinaire urbain, d'une situation mainte fois rencontrée en villes mais aussi celle d'un *génie du lieu*, d'un dispositif tout à fait particulier avec une pente qui se descend et qui ne se remonte qu'avec peine, avec un trottoir vide et l'autre encombré, avec un brassage composé de différences linguistiques et culturelles.

Cet enjeu, apparemment, n'échappe pas à tout ceux qui pensent la ville comme un maillage cadastral foncièrement exploitable. Pour eux, souvent la ville n'a d'histoire que quand elle prend la forme noble d'une plus-value patrimoniale.

Tous les centres-villes de nos cités occidentales ont connu les accès de fureur de la rénovation, qui sous couvert d'hygiénisme, tendent à les faire tous se ressembler dans la monotonie des façades de marbre et de verre, dans la froideur des "city" désertes dès que ferment banques et assurances.

Pour paraphraser Musil, ici, dans ce quartier de la gare, le patrimoine est "*sans qualité*". Mais est-ce si sûr ?

Le regard du passant pressé n'est pas celui du flâneur. L'un est "*en affaires*", il ne se préoccupe que de son point de fuite et calcule sa trajectoire en fonction du flux, de la rapidité et de l'efficacité de son parcours, des démarches d'évitement. L'autre, à l'inverse, s'attarde et laisse son regard flotter. Le sociologue est, quant à lui, nécessairement un badaud. Il nourrit son observation du détail, de l'anecdote, sans pourtant s'y complaire. Il est sensible aux effets que la ville provoque, aux ambiances qu'elle génère. Il repère les flux et les passages, l'échange et la rencontre, les proportions

35. In Pro Fribourg n° 119, Juin 1998.

36. Terme employé par les fribourgeois pour qualifier ce boulevard de la gare descendant de Pérolles vers la vieille ville.

37. Fribourg est la ville limite des zones d'influence respectives francophones et germanophones. Cela se lit dans les différences linguistiques mais également dans la morphologie urbaine.

et les rythmes de composition. Il distingue les matériaux d’habillage des façades, leurs couleurs, leurs textures, leurs ornements, le jeu des ombres et des lumières. La ville, pour lui, s’offre comme une palette ouverte d’effets de style : mise en valeur, appel ou invitation, bornage et clôture, ponctuation, relais, transparences et opacités. La ville n’impose pas, elle suggère des ambiances : déférentes, oppressantes, guillerettes, désuètes....

Sans qualités, certes, mais pourtant tout est là. Les formes, d’abord, comme les dentelles finement ciselées qui ornent un fronton, comme cette maisonnette aux trois fenêtres, au crépi ocre, aux balcons ouvragés, au toit mansardé. Les références, ensuite, multiples, avec les tags du Bronx, les petites ruelles pavées de Montmartre, les couleurs de Prague, les alignements classiques ou les extravagances baroques.

Tout est là également dans ce patient travail d’inventaire réalisé par des photographes qui ont accepté cette contrainte de la focalisation sur un îlot.

Tout est là et tout doit disparaître, nous signale-t-on ! Peut-être, mais pas avant que nous ayons eu le regard attiré par le fourmillement de détails que notre pas pressé généralement nous occulte, pas avant que nous ayons senti la présence de ces figures vivantes d’un quartier en déshérence.

La trace, la mémoire, sont sans doute au cœur de ce travail mais aussi, et surtout, le réveil de la curiosité, l’intérêt envers une richesse tapie au sein de l’ordinaire.

Et, du coup, les questions surgissent. Au nom de quelle rationalité faut-il décréter cette disparition ? L’hygiénisme ? L’intérêt économique ? La qualité urbaine et architecturale ?

Ne peut-on pas prendre le temps d’y penser ?”.

Le titre et le sous-titre de cette installation nous ont soufflé le terme de “*pragmatique ironique*” pour qualifier le travail de Jean-Daniel Berclaz. La rengaine “*Souvenirs-souvenirs*” chante encore à nos oreilles. Un néon rose, en lettres cursives, en souligne le côté délibérément kitsch mais aussi le poids nostalgique. Le regard est amusé, légèrement ironique mais pourtant le propos porte sur une histoire qui nous est proche. Quand on connaît les succès emportés par des photographes tels que Cartier-Bresson (38), on saisit mieux le ressort ici utilisé pour souligner le trait. Mais le sous-titre, “*Tout doit disparaître*”, en dit plus. Il renvoie d’abord à l’utilisation directe de ce discours commercial si performant qui nous matraque lors des périodes de soldes. Cette utilisation, linguistique, est aussi matérielle puisque l’essentiel du dispositif consiste en affichettes disposées sur tout l’îlot (portes, murs, fenêtres), affichettes provenant de matériel publicitaire récupéré auprès de commerçants, ainsi qu’en bandeaux barrant les cloisons extérieures du kiosque. La typographie, la forme, les couleurs, tout tend à renforcer la crédibilité de ce discours de braderie. Bien sûr, ce cri du bonimenteur porte sur l’objet-souvenir constitué par la carte postale (39) : 5 francs suisses pour une œuvre originale, morceau de notre mémoire commune. Mais une autre signification vient également s’y greffer. Ce quartier, on l’a compris, est l’objet de convoitises de par sa situation. Des projets sont annoncés, faisant fort peu de cas du débat public et argumentant sur ce qui doit être une conviction partagée par tous : le délabrement, l’hygiène, l’insalubrité. Pourtant des résistances existent. Elles remettent en cause l’intérêt d’un aménagement sans mémoire. C’est sur ce contexte qu’une seconde signification se construit. A l’artiste ne revient pas le rôle d’une implication directe dans ce débat. Au contraire, il va jouer du décalage. Tout doit disparaître..., “*Alors, qu’attend-on ?*”, semble-t-il nous dire. Mettons-nous au travail et récoltons seulement les dernières traces de ce passé révolu.

38. Et que Pierre-louis Spadone a si bien analysé dans ses travaux. Cf, en particulier, sa thèse : Spadone P.-L., “Passants et passeurs. Une traversée de l’espace urbain : le Paris humaniste de la photographie”, Thèse sous la direction de Ostrowetsky S., 1995.

39. Celles-ci ont été réalisées en trois jeux d’originaux. Le premier constitue une “archive” du Musée, le second est vendu lors de l’ouverture du kiosque, le troisième étant proposé à la mairie en acquisition.

Il ne nous dit pas que tout va disparaître et ne se situe pas sur le plan d'une nostalgie qui aurait baissé les bras. Il affirme, revendique, presse le pas, active le processus.

Tout cela ne signifie pas, on l'aura compris, qu'il soit un chaud partisan de cette table rase. Au contraire, il met ainsi en évidence un impensé de la rénovation. Il la met en questions tout en refusant de se situer dans la nostalgie.

Jean-Daniel Berclaz, parlant de cette opération, la définit avant tout, non comme un projet artistique (40) mais comme une action de communication. D'une certaine manière, il est, de ce point de vue, proche des théories habermassiennes de l'espace public. Tout son travail tend ici à ouvrir un espace de débat, un espace communicationnel.

L'analyse des retombées de l'intervention montre que le pari est, de ce point de vue, relativement gagné. Personne n'a été dupe de cette accroche performative. Le public s'est pressé jour et nuit autour du kiosque. Le débat s'est ouvert dans la presse locale sur les enjeux de la rénovation, sur les valeurs esthétiques et humaines du lieu. La municipalité a été amené à acquiescer à un jeu des photos du kiosque. Celles-ci, d'ailleurs, se sont fort bien vendues. Tout n'a pas disparu, mais presque ! et pourtant !

Du décalage à la distance

Dans sa pratique du décalage, l'artiste est un analyste, au sens fort du terme, de la vie sociale et politique. A travers cette description indicative et rapide de son action – à laquelle, on l'aura compris, nous avons largement contribué - notre propos souhaite cependant montrer que si des collaborations s'engagent entre l'artiste et le sociologue, leurs rôles ne sauraient pourtant ni se confondre, ni s'opposer.

Dans une telle perspective, l'intervention du sociologue recèle des ambiguïtés. Ne sommes-nous pas, en effet, dans les projets que nous venons de décrire, totalement imbriqués dans une logique seconde de la réflexivité où, d'emblée, l'artiste nous rencontrant se met en décalage par rapport à sa propre pratique ; où, ensuite, il fait appel à une pensée savante pour l'éclairer sur ce décalage ; où, enfin, le sociologue est convié à réexpliquer tout le système. Sans l'éluder, il nous paraît cependant que la perception de cette ambiguïté ne doit pas nous paralyser. Elle peut nous permettre, au contraire, de mieux définir notre propre posture.

La rencontre avec le sociologue constitue, dans les parcours d'artistes, une des étapes obligées. De ce point de vue, le sociologue est défini comme un “*décrypteur*” parmi d'autres dans un dispositif d'ensemble. Cette position renvoie à deux dimensions. D'une part, elle l'autorise de conserver ses objectifs spécifiques mais, plus encore, il en assume d'autant plus un rôle que les questions qu'il soulève sont, en quelque sorte, légitimées par le cadre. Elles prennent sens comme interrogations structurantes au regard du processus créatif.

Cette logique du décryptage discursif pourrait renvoyer uniquement à des tentatives de rationalisation *a posteriori*, rationalisations qui, à leur tour, ne seraient cependant pas fortuites, une sorte de métalangage savant sur la parole de l'artiste. Il nous semble pourtant que le fait de travailler sur la confrontation directe, en situation, de l'artiste à la ville, avec comme support principal son discours mais dans la pratique d'un dialogue, implique une autre dimension. Notre propos a comme objectif de questionner les paroles ou les comportements dans le cadre d'un processus de création, et non dans cet *a posteriori* plus ou moins légitimant. La collaboration qui s'en suit effectivement porte essentiellement sur ce processus. Autrement dit, l'analyste n'est pas dans la position d'un entomologiste extérieur à son objet d'études. Lui et l'artiste partagent, comme acteurs, les mêmes interrogations.

En particulier, il nous semble que ce partage porte sur l'hypothèse de la présence et de la possibilité, en situation, d'une “*saisie esthétique*”, signifiante au regard de l'espace. Ce qui nous mobilise, c'est

40. Ce qu'elle est, bien sûr.

donc la dimension performative du discours et du geste au regard d'un contexte spatial. Mais peut-être faut-il revenir sur cet aspect contextuel. Dans une perspective classique de la langue, depuis Saussure, la signification articule un signifiant (ou encore un plan de l'expression selon la glossématique Hjelmslevienne (41)) et un signifié (ou plan du contenu). Cette relation, presque par définition, peut s'établir hors de tout contexte. Plus encore, comme le montre Sylvia Ostrowetsky (42), *“la parole dit “chien”, en dehors de sa présence, l'écriture, plus encore puisqu'elle permet même d'absenter la personne physique de l'émetteur”*. Ainsi, dans cette première acception, la langue est-elle essentiellement le moyen de représentation d'une *“part absente”* (43). Cependant, ce qui intéresse le chercheur, du point de vue du procès de signification, et l'artiste, du point de vue de sa pratique, c'est le passage d'une potentialité à une existence. Autrement dit, notre objet commun, c'est aussi la parole en acte. En cela, la théorie de l'acte de langage (ou *“speech act”*), particulièrement développée par Searle (44), nous est utile en tant qu'elle montre bien que la langue n'est pas seulement le moyen de communication d'un contenu absent mais un événement propre, c'est à dire un *“faire savoir”*, un *“faire être”* mais aussi un *“faire faire”* (45) : *“L'acte de parole ou de langage vient à point nommé, nous rappeler [que la représentation] n'est pas le seul exercice auquel s'adonne la langue”* (46). L'enjeu de l'acte de langage, du performatif, du déictique, c'est que précisément ils ne font pas simplement référence à la langue comme mode de représentation d'un contenu absent mais qu'ils introduisent, en particulier sous l'angle illocutoire et perlocutoire chez Austin (47), l'idée d'un contexte actant de l'énonciation. Or, pour le sémioticien de l'espace, et dans un sens plus étendu, pour le sociologue, le contexte, en particulier spatial, est au cœur de la réflexion. Derrida, en particulier lors du débat qui l'oppose à Searle (48), nous engage cependant à penser que le contexte n'est pas seulement de l'immédiateté, de la présence *“hic et nunc”*, il est aussi répétition et espacement, absence et remémoration. Alors faut-il s'interroger sur les conditions qui rendent possible, intelligible, la production de sens. On se rappellera, à cet égard, que cette question est également centrale pour l'artiste. Si l'on utilise alors cette approche de Derrida en l'étendant à l'idée de lieu, *“l'on peut dire que le lieu n'accède à lui-même comme sens, c'est à dire comme espace et temps que parce qu'il se sépare du moment de l'inscription et y fait retour. Répétition et espacement comme moteurs du sens, comme mobile et vecteur de l'intelligibilité et de la sensibilité : tout à la fois”* (49). D'où cette idée de contexte comme actant à qui, tout à la fois donc, nous récuserions un rôle relatif de décor ayant en charge de dire, ou non, le contenu absent de la représentation et dont nous mettrions en évidence l'efficace propre, celle où le sens n'accède à lui-même que dans ce mouvement du *“faire être”*. Ainsi, pour en revenir à ce qui nous préoccupe, nous pourrions parler de *“space act”* (50), acte d'espace (de lieu) par analogie au *“speech act”* searlien, ce que repère fort bien l'artiste. Pour lui et pour nous, le lieu, le site, le monument sont tout à la fois retour, remémoration mais aussi émotion devant leur matérialité. Ils sont tout autant citation, c'est à dire *“représentant”* d'une classe d'objets, *“monuments ou villes qui peuplent notre imaginaire”*, répétition donc, qu'émotion singulière, extra-tempora du fait de leur présence. Alors, comme *“rencontre du sujet percevant et de l'objet perçu, le “space act” serait la version interactive, interlocutive de l'affect propre au site, et de manière plus générale, à la situation”* (51).

41. Cf. Louis Hjelmslev, “Prolégomènes à une théorie du langage”, les éditions de Minuit, Coll. Arguments, Paris, 1973.

42. In ““Surf” entre Derrida et Searle : des lieux non blasés”, op. cit.

43. Cf., en particulier, la définition du signe, prudente selon ces auteurs, que donne Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov in “Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage”, éditions du Seuil, Coll. Points Essais n° 110, Paris, 1972.

44. Voir John R. Searle, “Sens et expression. Etudes de théorie des actes de langage”, éditions de Minuit, Coll. le sens commun, Paris, 1992.

45. A. J. Greimas et J. Courtés, “Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage”, Hachette Université, Coll. Langue, linguistique, communication, Paris, 1980.

46. ““Surf” entre Derrida et Searle : des lieux non blasés”, op. cit.

47. Voir les conférences de J.L. Austin, rassemblées dans l'ouvrage “Quand dire, c'est faire”, éditions du Seuil, Coll. Points Essais n° 235, Paris, 1991.

48. Cf. “Limited Inc.”, éditions Galilée, Paris, 1990

49. ““Surf” entre Derrida et Searle : des lieux non blasés”, ibid.

50. Suivant en cela Ostrowetsky S.

51. ““Surf” entre Derrida et Searle : des lieux non blasés”, ibid.

Peut-être ce détour était-il nécessaire pour marquer l'existence d'une strate qui nous semble pertinente si l'on s'intéresse à la relation sensible de l'artiste au lieu, "*saisie*", relation d'émotion esthétique (au minimum) qui va donc jouer sur le double registre d'une re-connaissance et d'une singularité.

Pour en conclure et en revenir aux rapports de la sociologie à l'art, on constate qu'ils ont toujours oscillés entre plusieurs positions ou postures que décrit fort bien Nathalie Heinich dans son dernier ouvrage (52). Dans la mesure où chacun des deux interlocuteurs, le sociologue et l'artiste, sont en quelque sorte investis d'un rôle social, l'un sur le versant universaliste, l'autre sur celui de la singularité irréductible - jusqu'à ce que ce rôle en devienne parfois même un ethos -, le rapport qui les unit ne se négocie, le plus souvent, qu'en terme de confrontation. Une sociologie qui prendrait véritablement acte de la nature singulière de l'expérience esthétique se doit de sortir de cette confrontation. A ce titre, elle interroge de facto la construction et la cohérence des valeurs et de l'artiste et de l'observateur.

Ce recul d'un pas, cette distance non déliée est celle que nous a apporté l'approche ethnométhodologique qui consiste à passer «*d'une explication (des comportements et des croyances) à une explicitation (des systèmes d'action et de représentations), dans une perspective descriptive et non pas normative*». Comme l'artiste qui s'inscrit et structure son propos dans et par le décalage, la distance du sociologue n'est que la condition de la construction de son savoir et de son action propres, celle qui consiste à avoir «*accès à la dimension récurrente et collective de l'expérience, ce qui lui permet d'en dégager les constantes, les cohérences, les zones de stabilité*». Il ne s'agit donc plus tant de dire ce que signifie l'oeuvre au regard de déterminations qui lui seraient extérieures, d'en proposer une évaluation ou un décodage en terme de valeurs, que de mettre en évidence en quoi elle agit. Cette sociologie pragmatique, s'intéressant plus au versant de la performance qu'à celui de la compétence, pourrait ainsi être qualifiée de sociologie de l'émergence dans la mesure où elle se préoccupe des situations réelles et de l'action concrète de l'oeuvre, où elle se donne comme outil et comme pratique la résonance à son action : une sensibilité au sensible.

En ce qui concerne notre propre travail, c'est donc à travers l'attention au rapport entre distance et décalage que se construit un véritable dialogue entre le sociologue et l'artiste. Ce dialogue dynamique permet de reposer la question de l'engagement du chercheur qui, comme l'indique Nathalie Heinich, peut se formuler en terme de «*neutralité engagée*», c'est-à-dire en tant qu'autre conception du travail sociologique «*qui consiste à s'engager **par** la neutralité, à produire de l'action - et pas seulement du savoir - par la mise en évidence des cohérences, des logiques, des liens qui, au delà des oppositions, fondent la possibilité sinon d'un accord, du moins d'un dialogue*».

52. «Ce que l'art fait à la sociologie», op. cit.